

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Mahler e Biancaneve. Un incontro possibile?

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/129950> since 2016-02-18T18:51:28Z

Publisher:

Edizioni del Teatro Regio

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



BIANCANEVE

BALLETTO IN UN ATTO

coreografia di

Angelin Preljocaj

su musiche di

Gustav Mahler

ispirato all'omonima fiaba dei

Fratelli Grimm



Edizioni della Fondazione Teatro Regio di Torino

Pubblicazione a cura della Direzione Comunicazione e Pubbliche Relazioni

Coordinamento scientifico e editoriale

Simone Solinas

Redazione

Sara Dapino

Ricerca iconografica

Gabriella Olivero

con la collaborazione di Piero Robba

Progetto grafico, editing e impaginazione

N.d.R. - Servizi redazionali

www.ndr-redazione.it

Grafica copertina

Phoenix Advertising

www.phoenix-adv.it

Pubblicità

AP srl, Torino

www.apsrl.com

*Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della Croce Rossa Italiana
e i medici volontari per l'assistenza durante gli spettacoli.*

Finito di stampare nel mese di maggio 2011

presso la tipografia Tipo Stampa - Moncalieri (TO)

© Copyright, Fondazione Teatro Regio di Torino

ISSN 1825-3504

COPIA OMAGGIO

sommario

Biancaneve nell'epoca del botulino <i>di Sergio Trombetta</i>	p. 9
Mahler e Biancaneve. Un incontro possibile? <i>di Andrea Malvano</i>	19
La più bella del reame. Viaggio semiserio da Biancaneve a Barbie con un pizzico di Cenerentola <i>di Alfonso Cipolla</i>	27
Un ritratto <i>a cura di Alberto Bosco</i>	41
Argomento - Argument - Synopsis	45
Struttura formale e musicale del balletto	55
APPENDICI	
Angelin Preljocaj	63
Rassegna stampa	67



Caricatura della «Sesta Sinfonia» di Gustav Mahler. Questa Sinfonia (1903-1904), che prevede l'impiego dei cosiddetti *Naturlaute* (suoni della natura), fu spesso criticata dai contemporanei.

MAHLER E BIANCANEVE. UN INCONTRO POSSIBILE?

di Andrea Malvano*

Che prendere in mano le Sinfonie di Mahler, per tirarne fuori le musiche di un balletto, sia un rischio, è un fatto evidente: quel repertorio è nato per la sala da concerto ed è intriso di una poetica così densa da spaventare qualsiasi adattamento scenico. Se poi il soggetto è quello di *Biancaneve*, ovvero di un mondo fiabesco che apparentemente non sembra avere niente in comune con il pensiero profondamente adulto di Mahler, allora l'impressione è che il rischio sfiori i confini dell'irragionevolezza. Ma la prima cosa da dire in merito a questo argomento è che il coreografo Angelin Preljocaj è perfettamente consapevole di muoversi sul filo del rasoio; lo ha dichiarato non molto tempo fa in un'intervista alla «Gazzetta di Parma»: «Bisogna manipolare la musica di Mahler con grande precauzione, ma questo è un rischio che oggi ho voglia di prendere»¹. Sa di aver imboccato una strada pericolosa, e sa di maneggiare un oggetto piuttosto delicato.

Detto questo, occorre spiegare perché una simile operazione può funzionare. Tanto per cominciare Preljocaj svolge un lavoro di analisi, e non di sintesi ovviamente, sul repertorio mahleriano: non s'interessa alla ricostruzione completa del pensiero che sottende l'intera produzione sinfonica, ma predilige soffermarsi su alcune tessere del mosaico, cercandovi un significato autonomo dal contesto originale. Conosce senza dubbio a fondo la poetica impressa da Mahler nella sua opera, ma sceglie di illuminarne solo alcune porzioni, dimenticandosi deliberatamente di tutto ciò che segue o precede l'episodio selezionato. In questo modo ogni singolo frammento grattato via dall'affresco può permettersi di prendere un nuovo senso, proprio come se fosse crollata la parete su cui era dipinto.

Mahler del resto ci mette del suo per stimolare la fantasia di un coreografo. Le sue Sinfonie alludono spesso al mondo della danza: sono piene di *Ländler*, valzer, movimenti ternari. Probabilmente, come osserva Adorno, si tratta di materiale necessario al compositore per avviare un percorso di ascesa, trasformando la «musica inferiore» in un'occasione per riflettere dall'alto sulla banalità del mondo². Ma prese singolarmente, queste fugaci allusioni alla danza diventano perfette per un'azione coreutica che procede a piccoli passi, concatenando schegge di un ideale musicale ormai disarticolato.

Il *collage* in sostanza funziona bene se ci si dimentica dell'insieme organico da cui provengono i singoli ritagli. Bisogna provare a ripulire la fruizione da ogni orizzonte d'attesa di tipo concertistico, affrontando la musica di Mahler con un atteggiamento estraneo a quell'«ascolto ermeneutico» che per Adorno era sinonimo di un «pensiero venuto dalle orecchie»³. Preljocaj cerca di proporre al pubblico un oggetto ripulito, applicabile a una nuova storia in virtù di un'accurata *tabula rasa* semantica. La musica in questo modo può diventare una creatura al servizio della danza, capace di esprimere un messaggio diverso da quello che è abituata a trasmettere in una sala da concerto. Mahler non è né esaltato, né svilto; semplicemente viene eclissato da un percorso che tramite la selezione giunge alla negazione.

Chi si stupisce di fronte a operazioni del genere in realtà dimentica illustri precedenti; *in primis* il Djagilev dei Ballets Russes, l'impresario che nel secondo decennio del Novecento faceva impazzire Parigi con i suoi balletti: il catalogo dei suoi lavori comprende opere concepite *ex novo* in tutte le loro parti (*Sacre du printemps*, *Oiseau de feu*, *Petruška*, *Jeux*, *Pulcinella*, giusto per citare i casi più celebri) e azioni coreutiche basate su musiche preesistenti. Chopin, ad esempio, fu utilizzato da Michail Fokine nel 1909 in maniera molto simile a quanto accade a Mahler in *Blanche Neige*⁴; un modello così illustre può certamente legittimare un'operazione piuttosto rara al giorno d'oggi.

In che cosa consiste allora il nuovo significato cercato da Preljocaj nel materiale mahleriano? Per rispondere a questa domanda occorre fare qualche esempio, direttamente estrapolato dalla coreografia.

Il confronto tra le prime apparizioni di Biancaneve e della matrigna è particolarmente rappresentativo: la delicata fanciulla si presenta sulle note del movimento iniziale della *Decima sinfonia* (l'unico pervenutoci in una forma non frammentaria), mentre la regina cattiva viene associata al secondo movimento della *Quinta*. Da una parte abbiamo una musica dalla malinconia struggente, un pezzo dal carattere sostanzialmente statico, come ha lucidamente osservato Paolo Petazzi⁵; dall'altra una pagina «senza storia»⁶, che non si ferma nemmeno per un solo istante su uno stato emotivo, nevrotica come una persona incapace di guardare con serenità al futuro. Ecco dunque la scintilla manichea che Preljocaj cerca nella vicenda di *Blanche Neige*, individuando nella protagonista una figura malinconica e riflessiva, mentre nell'antagonista una caricatura incapace di vivere senza conflitti il presente. Per Mahler i brani in oggetto rappresentavano due atteggiamenti diversi manifestati

da uno stesso individuo al cospetto della morte; per Preljocaj le medesime pagine diventano carte di identità perfette per rappresentare due modi opposti di vivere, sentire e sognare.

Biancaneve per tutto il balletto viene accompagnata da una musica profondamente irreal, sistematicamente al confine tra ciò che è e ciò che non è: il suo personaggio vive sul filo che separa il sogno dalla realtà. La matrigna invece è sempre associata ai momenti più materiali della produzione mahleriana, proprio quelli a cui il compositore voleva affidare un contatto con la dimensione terrena dell'esistenza. La stessa nascita di Biancaneve, in apertura, viene affidata alle note della *Seconda sinfonia* (l'ultimo movimento), l'opera sottotitolata «La Risurrezione»: Mahler aveva immaginato una sorta di seconda vita per l'eroe della *Prima sinfonia*, una nuova occasione per confrontarsi in maniera più problematica con l'oscuro senso dell'esistenza; Preljocaj invece vi legge una (ri)nascita successiva a una morte, quella della madre uccisa dal parto di Biancaneve. La spinta dolente della musica perde così ogni significato filosofico, e si trasforma in un lineamento della protagonista: una malinconia cronica causata da una responsabilità troppo gravosa per le spalle di una fragile fanciulla.

Anche la danza campestre di Biancaneve, a spasso per il reame, sfrutta un episodio sognante della produzione mahleriana; è la sezione in "pizzicato" dello *Scherzo* incastonato nel mezzo della *Quinta sinfonia*, una sorta di serenata notturna che sembra filtrata da una dimensione parallela. Il movimento per Mahler era il brano più terreno di tutta la composizione: un mondo che si dimentica sistematicamente di alzare gli occhi verso il cielo. Ma la sezione in pizzicato spicca per una fisionomia trascendente che, estrapolata dal suo contesto, ha la stessa leggerezza di una preghiera recitata in solitudine.

L'*Adagietto* della *Quinta* svolge poi un ruolo centrale in *Blanche Neige*; la pagina viene riproposta integralmente per raccontare l'incontro tra il Principe e il cadavere di Biancaneve. Ancora una volta, quindi, la protagonista viene contrassegnata da un universo sonoro trasparente, che allude all'aldilà con delicata malinconia; e la scelta è ideale per esprimere un sentimento che non si può dire con le parole, proprio come quello provato da un uomo in grado di ridare la vita.

I suoni della matrigna sono completamente diversi. La scena davanti allo specchio dei desideri sceglie il finale della *Sesta sinfonia*, l'opera che spesso i critici hanno descritto con un lessico rubato al vocabolario militare⁷. Quella che per Mahler, nella visione globale dell'opera, è una battaglia destinata all'autodistruzione, per

l'antagonista di *Blanche Neige* diventa una maschera di insensibilità; così come la scena del travestimento nei panni della strega attinge al roboante attacco della *Seconda sinfonia*, il furioso episodio funebre in cui l'autore immaginava un'intera vita «riflessa in uno specchio limpido, e osservata tutta insieme, dall'alto»⁸. Entrambi i passaggi, estrapolati dal loro contesto, offrono una raffigurazione del Male agghiacciante e terrifico: la matrigna intesa come rappresentazione di un'emozione totalmente incapace di provare tenerezza.

Al di là delle vicende vissute dai due personaggi principali, meritano menzione ancora un paio di scene. La prima è quella dedicata allo zelante lavoro dei nani in miniera: Preljocaj li immagina scivolare su e giù da una parete, quasi ragni intenti a tessere la loro tela, sullo sfondo sonoro di *Fra' Martino*, il canto popolare che Mahler utilizza nel movimento lento della *Prima sinfonia*. Quella melodia inerte non è più lo specchio di una collettività osservata a rovescio (il tema è virato in tonalità minore), ma la monotona colonna sonora di un lavoro ostinato e ripetitivo. La seconda scena è quella che chiude il balletto: la matrigna-strega viene messa alla gogna, e la sua punizione è una danza sugli zoccoli roventi. Il lieto fine presupporrebbe un *côté* sonoro ottimistico, tutto luci abbaglianti: il finale della *Prima sinfonia*, ad esempio, sarebbe stato perfettamente allineato a questa aspettativa. Il coreografo invece sceglie una pagina tratta dalla *Terza sinfonia* (terzo movimento) che nasce dal nulla per arrivare a plasmare una danza *kitsch*, molto più interessata a dare colore ai grotteschi movimenti della matrigna che a esprimere la gioia di una collettività in preda all'illusione di aver sconfitto il Male.

Preljocaj dunque dimostra che l'incontro tra Biancaneve e Mahler è possibile. L'unica condizione è l'appiattimento dei significati originali, in favore di una nuova costruzione semantica. Certo, la fruizione può diventare problematica, se ogni *input* sonoro rimanda a un serbatoio precostituito di contenuti; ma lo sforzo che ogni spettatore deve fare, a prescindere dal livello di conoscenza della produzione mahleriana, va nella direzione della svuotamento: ascoltare quella musica come se fosse nata assieme al balletto. Solo così, immaginando un rigenerante scollamento tra significati e significanti del *corpus* sinfonico, *Blanche Neige* può diventare un lavoro di grande impatto emotivo.

Un esempio tratto dalla cinematografia, forse, può essere utile per chiosare il discorso: *Morte a Venezia* di Luchino Visconti. La vicenda di Gustav von Aschenbach, un artista arrivato al capolinea che proprio a Venezia – la città da sempre in

lotta per la sopravvivenza – avverte un ultimo impulso amoroso, è accompagnata ostinatamente dall'*Adagietto* della *Quinta sinfonia*. È ovvio che Mahler non pensasse minimamente a un'esperienza così personale; né la partitura offre alcuno spunto per una lettura tanto umana e insieme terrena. Eppure, quando guardiamo quel film, la musica ci sembra nata assieme alle immagini, e non pensiamo affatto al senso del brano all'interno della sua cornice naturale. L'*Adagietto* si scarica di ogni pressione esistenziale per diventare il compagno di viaggio di un personaggio che proprio a due passi dalla morte grida il suo struggente attaccamento alla vita. Ecco, per fruire *Blanche Neige* bisogna armarsi di un atteggiamento simile: non pensare ai contenuti che ogni singola idea si porta da sempre sulle spalle, ma stupirsi tutte le volte che la musica di Mahler riesce a rivestirsi di una nuova pelle.

* Andrea Malvano, diplomato in Pianoforte e laureato in Lettere moderne, ha conseguito un master a Lione e un Dottorato di ricerca presso le Università di Torino e Milano. È autore di numerosi saggi e ha pubblicato due volumi, rispettivamente su Schumann e Debussy, nella collana EDT - De Sono. Giornalista pubblicista, scrive su «Torino Sette», «Amadeus», «Il Giornale della Musica», «Sistema Musica». Ha insegnato Storia ed estetica musicale al Conservatorio di Torino. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca post-dottorato presso l'Università di Torino.

- 1 «Gazzetta di Parma», 28 maggio 2009, p. 45.
- 2 Theodor W. Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, trad. it. a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino 2005, p. 73.
- 3 Gaetano Mercadante, «*Erkennendes Hören*». Ascolto ermeneutico e teoria della cono-

scenza in Adorno, in «Il Saggiatore Musicale», 2006/2, pp. 273-305.

- 4 Il balletto coreografato da Fokine su musiche di Chopin (orchestrate da Aleksandr Glazunov) s'intitolava *Les Sylphides* e descriveva un incontro al chiaro di luna tra un gruppo di silfidi in tunica bianca e un giovane poeta sognatore in pantaloni bianchi (cfr. Lynn Garafola, *Djaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York 1989, pp. 39 sgg.).
- 5 Paolo Petazzi, *Le sinfonie di Mahler*, Marsilio, Venezia 2002, p. 221.
- 6 Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale* cit., p. 12.
- 7 Alex Ross, *Il resto è rumore*, trad. it. a cura di Andrea Silvestri, Bompiani, Milano 2009, pp. 44 sgg.
- 8 Quirino Principe, *Mahler. La musica tra Eros e Thanatos*, Bompiani, Bologna 2003, p. 561.